



## Les Mondes de l'art comme activité collective

Karim Hammou

### ► To cite this version:

Karim Hammou. Les Mondes de l'art comme activité collective. Benghozi Pierre-Jean et Paris Thomas. Howard Becker et les mondes de l'art. Colloque de Cerisy, Ecole Polytechnique Eds, pp.195-205, 2012. halshs-00776720

**HAL Id: halshs-00776720**

**<https://shs.hal.science/halshs-00776720>**

Submitted on 16 Jan 2013

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## **Les Mondes de l'art comme activité collective Retour sur la métaphore de « monde » chez H. Becker et A. Strauss**

Les consommateurs de l'œuvre participent également de sa production. L'œuvre n'a d'effet qu'à condition que des gens la voient, l'entendent ou la lisent, ce qu'ils font de différentes manières, à nouveau en fonction de l'organisation sociale du monde dans laquelle l'œuvre est produite. Des gens de formations différentes liront différemment une œuvre d'art et auront une expérience différente dans leur relation à cette œuvre. [...] On connaît très bien tout cela. Mais on l'oublie tout aussi facilement lorsqu'on commence à théoriser. (Becker, 2003, p. 30)

L'ouvrage *Les Mondes de l'art* est lui aussi le produit d'activités collectives. Il n'aurait pas pris la forme qu'on lui connaît, dans l'édition américaine originale de 1984 ou dans sa traduction française publiée en 1988, sans le concours direct ou indirect de Herbert Blumer, Raymonde Moulin ou Leonard Meyer bien sûr, mais aussi des étudiants qui élirent l'anecdote des tours de Watts comme temps fort du cours de sociologie de l'art de Howard Becker, des enseignements de Philippe Perkiss, photographe professant l'importance du choix de chaque élément dans la composition d'une photographie, des ingénieurs de la compagnie de pellicules Agfa ou des commanditaires d'enquêtes sur la « culture étudiante » aux États-Unis dans les années 1960<sup>1</sup>.

Ce livre n'est pas seulement le produit d'activités collectives. Il continue à être re-créé par ces chaînes de coopération qui en proposent des traductions, des commentaires, des critiques, des utilisations, etc. Ainsi, on peut reprendre pour le cas particulier des *Mondes de l'art* cette remarque générale de Howard Becker au sujet des œuvres : « les objets ne sont jamais les mêmes. Ils varient. » (Becker, 2003, p. 28) Reconnaître ces variations est d'un intérêt considérable pour le travail sociologique. C'est en effet un appui pour expliciter certaines conventions de lecture par lesquelles nous tendons à appréhender et à utiliser le travail de Becker – et une invitation à mesurer en quoi ces conventions « réduisent considérablement le champ des possibilités » (Becker, 1988, p. 32).

Les notions de monde social et de monde de l'art, par exemple, sont conventionnellement considérées comme similaires. Un monde de l'art serait un monde social artistique. Je me suis éloigné de cette convention, pour privilégier un usage distinguant les deux termes. En effet, les notions de monde que l'on trouve chez Howard Becker et chez Anselm Strauss travaillent à partir d'une tradition commune, mais avec des orientations que l'on peut distinguer. La notion de monde de l'art privilégie l'idée d'aire d'activité, lorsque celle de monde social insiste sur l'idée d'aire

---

<sup>1</sup> Le rôle qu'ont joué ces participants aux chaînes de coopération ayant abouti à la publication, en 1984, de l'ouvrage *Art Worlds* est décrit dans Becker 1990, 2003 et 2005.

culturelle. Il est évident qu'activité et culture sont étroitement liées. La nature de ce lien, toutefois, n'est pas donnée par avance. On peut imaginer des chaînes de coopération qui franchissent les limites de certaines aires culturelles. On peut aussi trouver des aires culturelles qui englobent des chaînes de coopération parallèles mais distinctes.

Divergeant par cette entrée différente dans les phénomènes sociaux, les notions de monde de l'art et de monde social peuvent également être distinguées par la mise en œuvre qu'en proposent leurs auteurs respectifs. Pour le dire d'une façon lapidaire, Becker postule (à partir d'une œuvre) l'existence d'un monde de l'art, alors que Tamotsu Shibutani et Anselm Strauss avancent un concept dont il s'agit de démontrer l'adéquation à un ensemble d'observations empiriques. Ce texte vise à argumenter cette lecture non conventionnelle des *Mondes de l'art*, et à illustrer le type d'utilisations sociologiques auxquelles elle introduit. Je montrerai notamment comment, au cours d'une recherche sur les transformations de la pratique du rap en France, ces deux concepts m'ont été utiles, compris dans les sens respectifs que je viens d'esquisser.

## **1. Échapper à la réification conceptuelle des activités collectives**

Howard Becker déploie progressivement la notion de monde de l'art au fil d'une série d'articles publiés dans les années 1970. Le premier, publié en 1974, n'en fait qu'un concept défini par défaut. Becker souligne en effet qu'il n'utilise pas la notion de monde de l'art en référence aux analyses de Danto, et précise qu'il utilise « le mot de façon relativement non analysée », tout en « laissant son sens se clarifier en contexte » (Becker, 1974, p. 768). Le cœur de l'article réside plutôt dans le couple conceptuel chaîne de coopération / convention. À l'aide de ces notions, Becker souhaite traiter l'art comme une activité collective, et propose une critique des analyses sociologiques qui réifient les notions métaphoriques de « structure sociale », de « système » ou d'« organisation ». Derrière chacun de ces termes, souligne Becker, on trouve des personnes concrètes qui s'engagent dans des activités collectives concrètes. Si ces métaphores suggèrent une forme de fréquence et de régularité dans les activités collectives, seule l'enquête peut en fait en apporter la preuve (Becker, 1974, p. 775). Cet appel à la prudence dans la manipulation des métaphores mérite d'être retenue : si la notion de monde de l'art n'est pas encore explicitée, elle entretient dès cet article un rapport paradoxal à celle d'organisation.

Une définition précise de la notion de monde de l'art intervient deux ans plus tard dans un article intitulé « Art Worlds and Social Type ». Non sans humour, Becker définit un monde de l'art par une tautologie revendiquée comme telle : « un monde de l'art correspond aux personnes et aux organisations qui produisent les événements et les objets que ce monde définit comme de l'art » (Becker, 1976, p. 703). Il en déduit quatre propositions qui résument l'armature théorique que l'on retrouve dans *Les Mondes de l'art*. Je souhaite tout particulièrement attirer l'attention sur la troisième proposition. Becker invite à ne pas imaginer qu'il n'existe qu'un seul monde de l'art, mais que plusieurs mondes peuvent coexister, qu'ils soient durables ou éphémères. À la limite, des chaînes de coopération peuvent n'advenir qu'à l'occasion d'une seule et unique œuvre (*ibid.*, p. 704).

L'opposition entre monde de l'art durable et monde de l'art éphémère rappelle l'avertissement que formulait l'article de 1972. Lorsqu'on parle d'« organisation », il faut s'assurer que les activités concrètes que l'on vise par cette métaphore se déroulent bien de manière fréquente et régulière. C'est ainsi que Becker mobilise la notion de monde de l'art organisé (Becker, 1974, p. 774 ; Becker, 1976, p. 705), et laisse ainsi entendre que tous les mondes de l'art ne le sont pas au même degré, ou plus exactement peut-être que toutes les portions des mondes de l'art ne sont pas nécessairement organisées. La distinction entre portions plus ou moins organisées des mondes de l'art introduit à une analyse en termes de segmentation sociale que Becker prolonge dans un article de 1978. Cette tension entre « monde de l'art » et « monde de l'art organisé » (ou « monde organisé ») balise la majorité des usages de la notion de monde de l'art que l'on peut relever dans les travaux de Becker

sur l'art comme activité collective. Elle mérite d'autant plus d'être soulignée qu'avec la publication d'*Art Worlds*, en 1984, la notion de monde de l'art est affirmée comme la colonne vertébrale (Becker, 1984, p. X) de l'approche avancée par l'auteur.

## **2. Le monde de l'art comme monde social artistique**

Dès les années 1970, cette approche fait l'objet de discussions critiques (Griffin & Griffin 1976 ; Silver, 1979). Peu nombreuses sont celles qui accordent une attention directe au concept de monde social. David Unruh (1979 ; 1980) propose l'une des premières discussions explicites du concept. Il l'inscrit dans la problématique plus large des « mondes sociaux », définis comme des formes d'organisation sociale qui ne sont ni étroitement organisées ni clairement délimitées (Unruh 1980 ; p. 274). L'auteur souligne l'importance de cette forme sociale dans les travaux de la première école de Chicago. Il rappelle la conceptualisation explicite de la notion de monde social initiée par Tamotsu Shibutani (1955), et approfondie par Anselm Strauss (1978), avant de rattacher l'approche de Becker à cette tradition. Il souligne toutefois l'une des originalités de ce dernier : la définition qu'il propose d'un monde de l'art n'implique pas que les acteurs ou les organisations se définissent eux-mêmes comme participants à un monde social particulier pour qu'ils soient considérés comme tels dans l'analyse.

Si les commentaires ultérieurs de la notion de monde de l'art prolongent l'association monde de l'art / monde social, la singularité de l'approche beckerienne passe généralement inaperçue. En France, la traduction d'*Art Worlds* est précédée d'une présentation de l'ouvrage par Pierre-Michel Menger qui introduit la notion de monde de l'art comme une application locale d'une métaphore interactionniste plus vaste théorisée par Anselm Strauss (Menger, 1988, p. 18). C'est également ainsi que, dans la lignée de David Unruh, les *leisure studies* s'approprient la notion (Snyder, 1986 ; Stebbins, 1996, p. 6), ou que la sociologie des arts la discute (François, 2005, p. 9 ; Fabiani, 2007, p. 62). La notion de monde de l'art devient dès lors une façon de caractériser une forme d'organisation sociale (Benghozi, 1990 ; Hennion, 1993, p. 140), au même titre que la notion de champ de Pierre Bourdieu. Les deux notions sont d'ailleurs régulièrement confrontées, que ce soit pour argumenter de la supériorité de l'une sur l'autre (Bourdieu, [1992] 1998, p. 338 sq ; Becker & Pessin, 2006, p. 278 sqq.), ou pour proposer une articulation qui fait du champ (artistique) un cas particulier de monde (de l'art) (Mauger, 2006). Les organisations sociales particulières que décrit le concept de monde social seraient, selon la formule synthétique qu'en propose Pierre-Jean Benghozi, « des sous-systèmes sociaux quasi autonomes dans lesquels les interactions entre individus sont stabilisées en des réseaux intégrés qui perdurent en assurant la conservation de leurs normes, l'adaptation à l'environnement, la réalisation de buts communs, l'intégration des professionnels » (Benghozi, 1990, p. 133).

Cette conception de la notion de monde de l'art a alimenté un profond renouvellement des approches des arts et du travail aux États-Unis comme en France. Il n'est pas certain toutefois qu'elle soit la seule possible. Elle laisse en effet de côté deux éléments importants : la portée critique de la notion de monde de l'art vis-à-vis des métaphores systémiques et organisationnelles ; la priorité accordée par Becker aux activités collectives sur l'auto définition des personnes, notamment dans ses définitions délibérément tautologique de la notion de monde de l'art. Il me semble que l'on peut tenir compte de ces deux dimensions si l'on rompt avec la convention de lecture qui associe étroitement la conceptualisation de Becker à celles de Shibutani et Strauss, et fait ainsi des mondes de l'art des mondes sociaux artistiques.

## **3. Le test du domestique d'Anthony Trollope**

Examinant les outils conceptuels proposés par la tradition interactionniste, Claude Dubar et Pierre

Tripier retrouvent, par un autre chemin, la critique qu'Unruh adressait à la notion de monde de l'art *comprise depuis la problématique des mondes sociaux*. Tout en soulignant l'« extraordinaire engouement » pour la notion de monde social, les auteurs doutent qu'il s'agisse d'un concept réellement opératoire. « Le problème délicat posé par l'usage de cette notion, c'est qu'elle constitue à la fois une réalité langagière, « un univers de discours » [...] et un ensemble de « faits palpables » » (Dubar & Tripier, 1998, p. 108). Une partie de ce problème se dénoue lorsque l'on réinscrit les notions de monde de l'art et de monde social dans le processus de leur élaboration respective.

Anselm Strauss et Howard Becker inscrivent leur travaux dans une tradition théorique largement commune, et mettent tous les deux l'accent sur la dimension processuelle des phénomènes sociaux, l'incertitude sur les frontières sociales, et le travail permanent de négociations qui rend les activités collectives possibles. Toutefois, si l'on accepte de voir dans les citations mutuelles l'une des traces conventionnelles de chaînes de coopération intellectuelles qui caractérisent les mondes académiques, l'absence de référence, dans les travaux de Becker, aux articles que Shibutani et Strauss consacrent au concept de monde social mérite attention. Inversement, Anselm Strauss ne cite pas Becker lorsqu'il analyse le concept de monde social (Strauss, 1978, trad. Strauss, 1992 ; Strauss, 1993, p. 209 sqq). Becker et Strauss se citent abondamment – mais pas lorsqu'ils analysent leurs notions respectives de « monde ».

Tamotsu Shibutani, dans les années 1950, conceptualise la notion de monde social en vue de comprendre comment des acteurs font groupe. Il présente cette notion comme une alternative féconde à la notion trop polysémique de groupe de référence (Shibutani, 1955, p. 563). Les mondes sociaux, précise-t-il, naissent lorsque des individus en viennent à endosser une perspective commune sur leur environnement. Ce sont donc moins les interactions individuelles entre les membres d'un monde social qui importent que la culture qu'ils ont en partage parce qu'elle circule dans des canaux de communication communs. Soucieux de ne pas cantonner l'observation et l'analyse à « des univers de discours » (Strauss, 1992, p. 272), Anselm Strauss infléchit la démarche de Shibutani. Il souhaite que la recherche sur les mondes sociaux ne néglige pas les « faits palpables comme des activités, des appartenances, des sites, des technologies et des organisations spécifiques ». Un monde social, rappelle Strauss en citant Shibutani, est « un univers de réponse réciproque régularisée » (*ibid.*), ainsi qu'« une arène dans laquelle existe une sorte d'organisation » (*ibid.* : 279). Mais c'est bien la dimension symbolique qui définit en premier lieu ceux qui font partie ou ne font pas partie d'un monde social. Ce dernier se distingue en effet d'autres formes d'organisations des activités humaines en ce qu'elle est « une "aire culturelle" dont les frontières ne sont délimitées ni par un territoire, ni par une appartenance formelle mais par les limites d'une communication efficace » (*ibid.*).

Si un monde social est borné par les limites d'une communication efficace, un monde de l'art, pour Becker, ne trouve ses limites que dans une principe d'économie de la recherche : « par commodité, nous admettons d'ordinaire que la contribution de nombre de collaborateurs est trop marginale pour que nous en tenions compte. N'oublions pas toutefois que cet état de choses peut changer [...] si, pour une raison ou pour une autre, cette sorte de contribution devient soudain difficile à obtenir. » (Becker, 1988, p. 59) Ce qui importe, pour Becker, ce n'est donc pas l'auto définition des personnes concernées, ni même l'efficacité de la communication dans l'ensemble d'un monde de l'art, mais la capacité d'un maillon à peser sur les chaînes de coopération dont il fait partie. Pour expliciter cette approche, on peut rappeler une anecdote sur laquelle Becker appuie sa démonstration, et qui a valeur de test : le domestique d'Anthony Trollope réveillait son employeur et lui apportait son café, de sorte que le romancier était au travail chaque matin à 5h30. À ce titre, Howard Becker décrit ce domestique comme un personnel de renfort dont la coopération, indispensable au travail du romancier, l'inscrit pleinement dans les chaînes de coopération mobilisées autour de son œuvre et, par voie de conséquence, dans un monde de l'art.

L'anecdote du domestique d'Anthony Trollope a une forte valeur allégorique sous la plume de Becker. Située en exergue du premier chapitre d'*Art Worlds*, elle vise à ce que « le lecteur se

souviennent instantanément de la conception abstraite d'ensemble » (Becker, 1990, p. 500) développée dans l'ouvrage. De fait, c'est une excellente ficelle pour prévenir l'exclusion *a priori* de personnes peu visibles, et pourtant indispensables aux activités collectives des mondes de l'art. Le domestique d'Anthony Trollope pourrait-il aussi facilement se décrire comme partie prenante d'un monde social de la littérature britannique du XIXe siècle ? Rien n'est moins sûr, sauf à élargir l'aire culturelle de ce monde social à l'ensemble de la société victorienne. Il faudrait en tout cas démontrer que ce domestique agit sur la base d'un sentiment d'appartenance et d'engagement vis-à-vis du monde littéraire (Clarke, cité dans Strauss, 1993, p. 212), alors que l'extrait rapporté par Becker témoigne plutôt d'une relation entre le domestique et son employeur reposant sur la prime annuelle que le second accorde au premier pour sa tâche.

#### **4. Distinguer monde de l'art et monde social : le cas du rap comme activité collective**

Cette lecture de la notion de monde de l'art conduit à souligner une appréhension des phénomènes sociaux distincte de celle privilégiée par la notion de monde social. La question que soulève Howard Becker est celle de l'activité collective, tandis qu'Anselm Strauss interroge l'existence d'une culture partagée. Mais elle incite également à distinguer le statut de ces deux notions. Pour reprendre le vocabulaire de Jean-Claude Passeron, la notion de monde social est typologique et offre à la recherche les vertus d'un semi-nom propre (Passeron, [1991] 2006, p. 130). Elle permet de spécifier un ensemble d'observations empiriques en les rapprochant d'une série de cas antérieurs.

Dans la lecture que je propose ici, au contraire, la notion de monde de l'art est un concept générique, dont la « teneur descriptive en phénoménalité historique » (*ibid.*, p. 132) est faible. Partout où l'on parle d'art, voire partout où l'on pourrait parler d'art, il y a « monde de l'art ». Partout où « des vraies personnes essaient de faire en sorte que des choses se fassent, principalement en obtenant d'autres personnes qu'elles fassent ce qui les aide dans leurs projets » (Becker & Pessin, 2006, p. 280) il y a monde de l'art. La question du degré d'organisation, ici, reste entièrement ouverte. Tout le problème est de savoir *comment*, empiriquement, ces activités collectives se déroulent.

Si la notion de monde de l'art laisse la question empirique du « comment » entièrement ouverte, quelle est son utilité ? Comprise de cette façon, la notion de monde de l'art s'apparente à une « ficelle du métier » de sociologue (Becker, 2002). Elle s'est révélée féconde, dans ma propre trajectoire de recherche, par la méthode d'enquête qu'elle dessine, et que l'article « Art Worlds and Social Types » explicite en 1976 :

Nous ne commencerons pas par définir l'art, puis chercher les personnes qui produisent les objets ainsi isolés. Nous chercherons plutôt des groupes de gens qui coopèrent à la production de choses qu'eux-mêmes, au moins, appellent art ; une fois ces personnes trouvées, nous chercherons toutes les autres personnes qui sont également nécessaires à cette production, de façon à dépeindre progressivement un tableau aussi complet que possible du réseau de coopération qui s'étend autour des œuvres en question (Becker, 1976, p. 704).

Je propose, pour finir, de présenter l'intérêt respectif que j'ai porté aux concepts de monde de l'art et de monde social au travers de l'exemple d'une recherche que j'ai consacrée aux transformations des pratiques de rap en français dans les industries musicales (Hammou, 2009a).

## **Batailler pour un chant : une histoire du rap en France**

Le rap est une forme musicale américaine que popularisent plusieurs succès internationaux à partir de 1979. Il se caractérise par une base instrumentale qui fait alors la part belle aux boîtes à rythme et au *sampling*, technique d'échantillonnage et de manipulation d'extraits sonores. Mais ce qui donne son nom au rap est la technique d'interprétation privilégiée : ni parlée, ni chantée, mais rappée, c'est-à-dire rimée et proférée en harmonie avec le rythme de l'instrumental. Le rap français n'est popularisé comme genre musical qu'au début des années 1990, lorsque les premiers albums de rap en français sont commercialisés par les majors de l'industrie du disque. Pourtant, des pratiques de rap en français naissent dès 1980. Comment ces pratiques sont-elles rendues possibles ? De quelle façon les appropriations de l'interprétation rappée se jouent-elles en France et en français ?

En trente ans, de 1980 à nos jours, le nombre de définitions implicites ou explicites de ce qui est du rap en français est considérable, et les chaînes de coopération durables ou éphémères qui ont soutenu la réalisation d'œuvres de rap en français sont variées. Je me suis en particulier attaché à décrire trois configurations historiques différentes, qui balisent le chemin du rap français dans la culture commune contemporaine.

La première configuration voit s'opposer, au cours des années 1980, deux usages du rap et deux chaînes de coopération en partie distinctes. D'un côté, des interprètes issus des variétés et souvent chanteurs au sens traditionnel du terme s'approprient ponctuellement l'interprétation rappée, dans le cadre des coopérations ordinaires de l'industrie du disque. Cela aboutit à des œuvres telles que « Chacun fait... (c'est qui lui plaît) » du groupe Chagrin d'Amour, tube de l'année 1982. De l'autre, des amateurs de musiques afro-américaines aux marges de l'industrie du disque se spécialisent peu à peu dans de nouvelles pratiques – DJing, rap en français... – en suivant attentivement les évolutions du genre rap américain au cours des années 1980.

La deuxième configuration est dominée par la médiatisation massive, au tournant des années 1990, de ces spécialistes de l'interprétation rappée, parmi lesquels se distinguent bientôt les noms de Suprême NTM, IAM ou encore MC Solaar. C'est alors que les grandes maisons de disques interviennent de manière centrale dans les chaînes de coopération permettant de réaliser du rap en français. Les pouvoirs publics et les grands médias (presse nationale, chaînes télévisées généralistes...) contribuent dans le même temps à imposer une nouvelle définition du genre rap en France. Cette définition assigne l'écoute comme la pratique du rap à une banlieue imaginaire, lieu de toutes les altérités, et fait du jeune de banlieue la figure analogique par laquelle l'activité des rappeurs est comprise.

La troisième configuration voit l'organisation progressive des rappeurs en France en un monde social commun. Les rappeurs s'appuient de plus en plus sur des chaînes de coopération où les entreprises spécialisées dans le rap se multiplient, qu'elles soient discographiques, radiophoniques ou éditoriales. En outre, une définition commune dominante de ce qu'est le rap en France émerge de l'interconnaissance qui se développe entre ces artistes au cours des années 1990. Au tournant des années 2000 existe un monde social du rap français qui promeut notamment un travail esthétique et commercial sur « la rue », tout en faisant de la technicité de l'interprétation rappée une condition majeure de la reconnaissance entre pairs.

## **Explorer des chaînes de coopération : une méthode d'enquête**

Suivant la démarche beckerienne pour le cas particulier du rap, j'ai renoncé à commencer par définir le rap, pour chercher les personnes qui produisaient les objets ainsi isolés. J'ai plutôt cherché qui définissait des choses comme du rap, avec qui ces personnes coopéraient, avant de remonter aussi loin que possible (et que nécessaire) les chaînes de coopération qui rendent ces activités possibles. La notion de monde de l'art m'a permis ne pas me laisser induire en erreur par la division morale du travail. Elle m'a notamment conduit à prêter une attention centrale à certaines personnes,

journalistes et animateurs à la télévision par exemple, dont le rôle dans la définition du rap est crucial, alors qu'eux-mêmes se définissent comme étrangers à cette forme<sup>2</sup>. Parce qu'elle se caractérise par un degré d'autonomie souvent faible, les chaînes de coopération permettant à différentes époques de réaliser des œuvres de rap s'inscrivent dans des espaces sociaux hétérogènes qui pèsent sur la forme que les œuvres prennent. La ficelle des mondes de l'art, (ou des chaînes de coopération) m'a donc permis d'être attentif au rôle des ingénieurs du son et des directeurs artistiques, mais aussi, des élus locaux, des animateurs socioculturels, des humoristes... Dans l'usage que j'ai privilégié dans ma thèse, l'existence d'un monde de l'art du rap, interprété au sens de Howard Becker, ne fait pas question dans l'enquête : elle en est une ressource.

La méthode des « mondes de l'art » m'a aussi permis d'imaginer un matériau d'enquête. J'ai travaillé en ethnographe dans les lieux où l'on faisait du rap dans la première moitié des années 2000. J'avais donc sous les yeux une partie des chaînes de coopérations de cette période. Mais comment imaginer la forme de ces coopérations dans la première moitié des années 1990 ? dans la première moitié des années 1980 ? En inversant la démarche de Becker, qui vise à mieux comprendre les œuvres à partir des chaînes de coopération qui leur ont donné naissance, j'ai examiné les œuvres pour y repérer les traces des chaînes de coopération qui les ont rendues possible. En d'autres termes, j'ai utilisé des disques de rap en français, et plus particulièrement des albums, comme des documents, au sens historien du terme. J'ai ainsi ausculté ces « moments figés de l'histoire des interactions humaines » (Becker, 2002, p. 94) que sont les œuvres de rap.

À l'aide d'autres documents, j'ai pu mettre à jour le rôle déterminant (et changeant) des programmeurs de radio, des rappeurs entre eux, des DJs<sup>3</sup>. Un seul exemple en guise d'illustration : on observe une forme caractéristique de refrain dans les albums de rap du début des années 1990 : le refrain-titre, c'est-à-dire « un monostiche détaché ou intégré à la strophe » (July, 2011, p. 120 ; Spyropoulou Leclanche, 1998, p. 100 sqq). Cette forme, qui rassemble près de 40% des refrains de 1990 à 1993, disparaît presque totalement dix ans plus tard. Il y a moins de 10% de refrain-titre dans les albums de rap du début des années 2000. Du point de vue des coopérations, ces refrains-titre témoignent du rôle cardinal occupé alors par le DJ dans la production de morceaux de rap. Au cours du temps du refrain, les performances du DJ (variations instrumentales, compositions de scratches...) passent au premier plan, inversant la hiérarchie implicite qui prévaut durant les couplets où l'interprétation du rappeur, du MC<sup>4</sup>, est mise en valeur. La quasi-disparition des refrains-titre manifeste la marginalisation progressive des DJs dans la production des morceaux de rap. Cela ne signifie pas pour autant que les DJs deviennent marginaux dans les chaînes de coopération du monde rap. Mais la forme caractéristique de coopération d'un duo DJ / MC, dominante au début des années 1990, disparaît peu à peu au fil des années 1990.

## Saisir la naissance d'un monde social : un résultat de l'enquête

Comprise de cette façon, la notion de monde de l'art suggère donc une démarche susceptible de prémunir le chercheur contre des opérations d'exclusion *a priori* de personnels de renfort que l'on juge traditionnellement secondaires. Mais j'ai considéré, pour citer Becker, qu'un monde de l'art « n'est pas à proprement parler une structure ou une organisation » (Becker, 1988, p. 59). Or au fil des années 1990, c'est bien une forme d'organisation des activités collectives permettant la production d'œuvres de rap que j'ai observé. Considérant qu'un monde social correspond à « une arène dans laquelle existe une sorte d'organisation » (Strauss, 1992, p. 269), j'ai utilisé cette notion pour *typifier* la forme d'organisation collective dominant la production d'œuvres de rap en France

---

<sup>2</sup> Ou plus exactement, ces journalistes et animateurs définissent le rap comme une forme qui leur est étrangère (Hammou, 2009b).

<sup>3</sup> Abréviation de *disc-jockey*.

<sup>4</sup> Abréviation de *Master of Ceremonies* (maître de cérémonie), MC est souvent utilisé comme synonyme de rappeur. Le terme fait référence au travail d'animation qu'assuraient les premiers rappeurs, incitant les participants à danser, présentant ou commentant la sélection musicale du ou des DJs lors de fêtes organisées dans les années 1970 en Jamaïque ou aux États-Unis.



dans la deuxième moitié des années 1990.

La notion de monde social visait à saisir des phénomènes faiblement structurés, mais qui n'en sont pas moins influents : la capacité d'une collection d'individus à endosser une perspective commune sur leur environnement. S'il met explicitement à distance la référence à un territoire géographiquement délimité, le concept de monde social n'en fait pas moins fond, de façon métaphorique, sur l'image spatiale d'une étendue aux bornes incertaines. Entre l'efficacité et l'inefficacité d'une communication, il est aisé d'imaginer tout un dégradé d'efficacités partielles, de malentendus tacites, d'ambiguïtés sourdes. Le concept de monde social, entendu au sens de Shibutani et Strauss, est le concept qui m'a paru le plus approprié pour décrire comment, au cours des années 1990, une aire culturelle commune à une majorité d'artistes – mais aussi à un public – se forme. Elle s'appuie sur différents réseaux de communication. Une interconnaissance et une inter-reconnaissance entre artistes, d'abord (Hammou, 2009c), mais aussi : un réseau radiophonique national (Skyrock), des titres de presse (magazines spécialisés), des réseaux de distribution d'enregistrements spécifiques (*mixtapes*<sup>5</sup>, compilations), plus tard des sites Internet, etc.

Cette aire est historiquement située : il a existé des façons de faire du rap en français qui ne s'appuyaient pas sur cette aire culturelle. Elle est également socialement située : cette aire culturelle ne préside pas à la réalisation de toutes les œuvres de rap. Mais l'existence d'un monde social du rap français, forme précaire d'organisation sociale, n'en est pas moins suffisamment tangible pour constituer, à partir de 1997, l'un des cadres privilégiés d'élaboration d'un genre rap en France. Elle est aussi suffisamment tangible pour survivre à ceux qui contribuent à son émergence et pour peser sur les pratiques de leurs successeurs. En d'autres termes, apparaît alors une culture professionnelle musicienne du rap français, dont mon enquête décrit la genèse (Hammou 2009a).

La notion de monde de l'art donne prise à deux usages distincts. Mobilisée comme un semi-nom propre, elle se rapproche de la définition des mondes sociaux que proposent Tamotsu Shibutani et Anselm Strauss. On peut également privilégier une acception de la notion comme un concept générique qui, en dessinant une méthode d'enquête, offre un truc « qui vous fait découvrir comment surmonter telle difficulté commune » (Becker, 2002, p. 25).

## **Bibliographie**

Becker Howard et Pessin Alain, 2006, « A Dialogue on the Ideas of “Worlds” and “Field” », *Sociological Forum*, v.21 n°2, p. 275-286.

Becker Howard, 1974, « Art As Collective Action », *American Sociological Review*, v.39 n°6, p. 767-776.

Becker Howard, 1976, « Art Worlds and Social Types », *American Behavioral Scientist*, v.19 n°6, p. 703-718.

Becker Howard, 1984, *Art Worlds*, University of California Press.

Becker Howard, 1988, *Les Mondes de l'art*, Flammarion.

Becker Howard, 1990, « "Art Worlds" Revisited », *Sociological Forum*, v.5 n°3, p. 497-502.

Becker Howard, 2002, *Les ficelles du métier. Comment conduire sa recherche en sciences sociales*, La Découverte.

Becker Howard, 2005, « Inventer chemin faisant : comment j'ai écrit *Les mondes de l'art* », in

---

<sup>5</sup> Les *mixtapes* rassemblaient des morceaux de rap, de ragga ou de R&B (originaux ou non) mixés sur une cassette audio vendue à bas prix dans les magasins spécialisés (généralement 8 euros pour 60 à 90 minutes).

- Mercure D., *L'analyse du social : les modes d'explication*, Les Presses de l'Université Laval, p. 57-74.
- Benghozi, Pierre-Jean, 1990, « Les Mondes de l'art », *Revue française de sociologie*, v.31 n°1, p. 133-139.
- Bourdieu Pierre, [1992] 1998, *Les Règles de l'art*, Seuil.
- Dubar Claude et Tripier Pierre, 1998, *Sociologie des professions*, Armand Colin.
- Fabiani Jean-Louis, 2007, *Après la culture légitime. Objets, publics, autorités*, L'Harmattan.
- François Pierre, 2005, *Le monde de la musique ancienne*, Economica.
- Griffin Charles et Griffin Brenda, 1976, « Art as Collective Action », *American Sociological Review*, v.41 n°1, p. 174-176.
- Hammou Karim, 2009a, *Batailler pour un chant. La constitution d'une culture professionnelle musicienne du rap français*, Marseille, Thèse de sociologie soutenue à l'EHESS.
- Hammou Karim, 2009b, « Programmer l'ambiguïté. La médiatisation d'une pratique du rap en français à la télévision (1987-1991) », in Pecqueux A., Roueff O., *Écologie sociale de l'oreille : enquêtes sur l'expérience musicale*, Paris, EHESS, p. 119-147.
- Hammou Karim, 2009c, « Des raps en français au « rap français ». Une analyse structurale de l'émergence d'un monde social professionnel », *Histoire & Mesure* 24, p. 73-108.
- Hennion Antoine, 1993, *La Passion musicale*, Métailié.
- July Joël, [2005] 2011, « Formes nouvelles de la chanson française », in Bougault L., Wulf J., *Formes et normes en poésie moderne et contemporaine*, Éditions Styl-m, p. 115-149. En ligne : <http://www.styl-m.org/pdf/Bougault:WulfFORMESETNORMES.pdf> (consulté en septembre 2011)
- Mauger Gérard, 2006, *Droits d'entrée. Modalités et conditions d'accès aux univers artistiques*, Éditions de la Maison des sciences de l'homme.
- Menger Pierre-Michel, 1988, « Présentation » in Becker Howard, *Les mondes de l'art*, Flammarion.
- Passeron Jean-Claude, [1991] 2006, *Le Raisonnement sociologique*, Albin Michel.
- Shibutani Tamotsu, 1955, « Reference Groups as Perspectives », *The American Journal of Sociology*, v.60 n°6, p. 562-569.
- Silver Harry, 1979, « Rethinking Arts and Crafts: A Comment on Becker », *The American Journal of Sociology*, v.84 n°6, p. 1452-1457.
- Snyder Eldon, 1986, « The Social World of Shuffleboard », *Journal of Contemporary Ethnography*, v.15 n°2, p. 237-253.
- Spyropoulou Leclanche Maria, 1998, *Le Refrain dans la chanson française, de Bruant à Renaud*, Presses universitaires de Limoges.
- Stebbins Robert, 1996, *The Barbershop Singer: Inside the Social World of a Musical Hobby*, University of Toronto Press.
- Strauss Anselm, 1992, *La Trame de la négociation*, L'Harmattan.
- Strauss Anselm, 1993, *Continual Permutations of Action*, Transaction.
- Unruh David, 1979, « Characteristics and Types of Participation in Social Worlds », *Symbolic Interaction*, v.2, p. 115-129.
- Unruh David, 1980, « The Nature of social Worlds », *The Pacific Sociological Review*, v.23 n°3, p. 271-296.